Nr. 2 Luty 1930 Rok III



MIESIĘCZNIK GRONA UCZNIÓW WYDZIAŁU MALARSTWA DEKORACYJNEGO P.S.S.Z. i P.A. w POZNANIU

ADRES REDAKCJI „BARWY i RYSUNKU" PAŃSTW. SZKOŁA SZTUKI ZDOBN. I PRZEM. ARTYST. POZNAŃ, JEZUICKA 5
ABONAMENT KWARTALNY 1 ZŁ. NUMER POJEDYŃCZY 40 GR.

BEZPŁATNY DODATEK DO „GAZETY MALARSKIEJ"
Abonenci „Gazety Malarskiej" zamawiać mogą większą ilość „Barwy i Rysunku" za dodatkową opłatą zł 1.— na kwartał za każdy dalszy egzemplarz.

MYŚLI STANISŁAWA WITKIEWICZA

I POGLĄDY JEGO NA TWÓRCZOŚĆ ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO

Po krótkim pobycie w warszawskiej Szkole Rysunkowej wyjechał Aleksander Gierymski do Monachijskiej Akademji Pilottiego, prowadzonej wówczas przez Kaulbacha.

Słuchacze tej Akademji stowarzyszali się w grupy i pracowali (często nawet pojedyńczo). Studjowali naturę, światło... komponowali obrazy tej, lub owej treści odpowiadającej danej jednostce, względnie nastrojowi koła. Przeciwko tak pojętym studjom na akademji zagranicą zaczyna powoli podnosić się nieśmiały, acz słuszny protest. Wyobrażenie zresztą o konieczności takiego wyjazdu powstało z fałszywych założeń: „absolutnej nieznajomości psychologji sztuki i psychologji jednostki" „obdarowanej przez Pana talentem". „Jedyną bowiem nauką jest bezpośrednie zetknięcie się, porozumienie z naturą — i wszędzie tam, gdzie jest światło i życie, tam wszędzie są zasadnicze środki kształcenia się w sztuce".

W Monachjum, powstał obraz Aleksandra Gierymskiego „Gra w mora" obraz, w którym skombinowana gra świateł, pochodzących z rozmaitych źródeł — jest przeprowadzona po mistrzowsku. Gierymski nie był malarzem „perspektywicznych formułek", ale malarzem żywego, pulsującego światła w odtwarzaniu blasków którego posiadał wybitną umiejętność. Grający blaskami obraz taki powstał u niego później w Rzymie „Austerja w Rzymie". Słońce igra raz w kosmykach włosów dziewczęcych, raz na guzikach włoskich citadanów... to znowu załamuje się odpryskiem w jakiemś szkle, stojącym na stole. W obrazie tym jest świetnie oddana perspektywa tonów kolorystycznych i natężenia świetlnego, rozpryskującego się jakby po całej izbie i cicho ginącego w jakimś ciemnym kącie na śpiącym jegomościu. Z pasją studjował Gierymski podczas pobytu w Paryżu, oświetlenie nocne — dzie-

ło z tego czasu mieliśmy na P. W. K. p. t. „Opera w nocy w Paryżu“. Był on malarzem, który zakreślił sobie jasno i wyraźnie cel swych poczynań artystycznych i konsekwentnie do tego celu dążył. „Opanował on tak wszystkie tamjemnice swej sztuki z taką bezwzględną znajomością tego wszystkiego, do czego ona dojść może, z zupełną świadomością tych krańców doskonałości do jakich wznieść się można. Opanował tak swój talent, tak go kuł i hartował, jak nikt inny, a osiągnął całkowitą znajomość wszystkich zagadnień sztuki i zaczął dążyć do zrobienia z całej tej mnogości doświadczeń, z tej olbrzymiej, drobiazgowej, analitycznej roboty, zaczął dążyć do zrobienia syntezy, dążyć do usamowolnienia się od ciągłej, bezpośredniej kontroli natury, do wypowiedzenia się z całą swobodą, przy pomocy już osiągniętej, przyswojonej znajomości bogactwa, zjawisk natury i środków sztuki“.

W mocnem tem założeniu życiowem przeszkodziła mu śmierć, która nastąpiła po tak męczeńskiem życiu, jakie rzadko kto mógłby znieść. Męka ta, to niezgodność ze sobą samym przedewszystkiem, niezgodność wynikająca z ustawicznej walki ze swemi przywidzeniami w stosunku do dzieł przez siebie stworzonych i w stosunku do ludzi — z tych najbliższych sobie — o resztę, z krytyką na czele, nie dbał „Zawsze lepiej brać w skórę, jak racya, niż być smarowanym miodem i tylko muchy człowieka osiądą...“ pisze w jednym z listów do Stanisława Witkiewicza.

Miał on „tę głęboką potrzebę współczucia, zdolność przywiązywania się, tę jakąś biedną słabość z jaką szukał przyjaznego człowieka, a co wszystko kryło się pod tymi szczególnymi pozorami hardości, siły, pod ciągłym strachem, żeby się nie okazać zależnym lub żeby nie okazać dobrego wzruszenia, w obawie, iż może być ono odtrącone pogardliwie“.

Większa część ówczesnego społeczeństwa i kolegów nie rozumiała absolutnie jego ciągłej, niepokojącej pracy pod hasłem „naprzód“. Ignorancja dla dzieł własnych, już uznanych, ten brak „powagi“, na której artyści pewnej miary poprzestali, osięgnąwszy pierwszy triumf, pierwsze uznanie — i niemożność bycia w otoczeniu najbliższem nawet, wszystko to, zrażało do niego ludzi nie wchodzących w pobudki jego twórczości lub nieumiejących tego zrobić, ludzi mniej ruchliwych lub o mniej szerokiem horyzoncie.

Cały ten niepokojący stan duchowy nie objawiał się w treści obrazów, ale w technice tworzenia ich w samej fakturze. Według przekonań pewnych artystów obraz uważa się zasadniczo za skończony, z chwilą, z którą prysło t. zw. natchnienie, w momencie, kiedy zanikł związek z wizerunkiem, tkwiącym w mózgu z obrazem na sztalugach. W momencie, kiedy „refleksyjna korekta“ poczyna opracowywać płótno świadomie, stosując się do pewnych wymagań publiczności, teoryj panujących na temat sztuki „nałogów wyniesionych ze szkoły“. W tym momencie zaczynamy robić coś innego, coś, co bardzo często nawet, nie zgadza się w wynikach z pierwotnem założeniem.

U Gierymskiego niektóre obrazy zarzucone bez takiego „ostatecznego“ wykończenia, zapomniane nawet, od pierwszego występu swego podbijały znawców np. „Zaułek w Borgo“ naszkicowany na desce. Takim obrazem była niewykończona „Baba“, a ile ich zginęło, zmarniało — względnie nie znamy ich.

Ale ściśle, takich genjalnych rzutów było nie wiele. Kompozycje swoje opracowywał długo i starannie i powielekroć zarzucone już, wracały na nowo na sztalugi. W technice, fakturze tych obrazów widać walkę duchową artysty... walkę, która tworzyła na płótnie całe pokłady geologiczne, warstwice farb. Sam Gierymski zażartował kiedyś gorzko, iż musiał wołać stolarza z heblem i krawca z żelazkiem do swego obrazu „Altana“. W żarcie tym zawierała się niemoc opanowania się i niemożność oddania tego, co zamierzał, a co już istniało w najczulszych komórkach nerwowych. Niezdecydowanie i wyraźne stępienie pierwszego wrażenia zauważył St. Witkiewicz w czasie



tworzenia „Trębacz“, kiedy to pierwszoplanową plamę żydka przesuwał Gierymski ustawicznie, wzmacniał ton barwny do możliwych, ostatecznych granic... i w końcu uciekał z pracowni.

W sądzie o dziełach, które powstały we Włoszech, St. Witkiewicz zgadza się z El. Niewiadomskim, który mówi: „że są — podobnie jak dzieła Holendrów — arcydziełami, formy malarskiej, objektywnego odtwarzania natury i zrozumienia poezji światła“.

Aleksander Gierymski mógł był bardzo wiele zrobić, gdyby nie to, że cały jego talent, wiedza, umiejętność — zdobyte tylu uciążliwemi próbami, wszystko było zawieszone na tak łatwo rwącej się nici jego usposobień“.

Osięgnął szczyt swój — lecz nie zdążył objąć panoramy. Umarł w Rzymie 1901 r. pod troskliwą opieką art.-rzeźb. A. Madeyskiego.

„Gierymski i ci wszyscy, którzy przed nim i razem z nim, dążąc do artystycznych celów, uderzyli się o falę społecznej obojętności i wytrzymawszy jej napór, poszli dalej, dowiedli swojem życiem i twórczością, jak niesłychanie czujnem powinno być społeczeństwo, żeby nie zmarnować najdroższych, najlepszych sił swoich przez ciasnotę pojęć i tępą nieruchomość myśli. Społeczeństwo powinno rozumieć, że postęp, zatem jego życie, warunkuje się tylko porywami szczególnych jednostek, które, nie godząc się na dany stan cywilizacji, rzucają w nią swoją myśl oryginalną, czucie i wysiłki czynu. Społeczeństwo powinno wiedzieć, że jeżeli tylko działalność człowieka nie jest ujemna, jeżeli jego hasła i cele są dodatnie w jakimkolwiek zakresie ludzkich spraw i potrzeb, że człowiek taki i jego działalność są zawsze pożyteczne, chociażby w danej chwili były pozornie bez zastosowania. Z drugiej strony, społeczeństwa i jednostki powinny umieć czcić genjusz w dziecku i rozpoznawać siłę dodatnią, chociażby ona nie przejawiała się jeszcze w zupełności, rozpoznawać i ujmować ją, nie rozpraszać, nie niszczyć, nie rzucać na pastwę bezpłodnej rozpaczy i zwątpienia. Społeczeństwo i jednostki muszą mieć tę niezachwianą nieustraszoność, wobec spiętrzania się sił wrogich, tę nieustraszoność i niewzruszony optymizm Nansena, z jakim on szedł przez lodowe pustynie ku biegunowi. Mieć dalekie, wielkie, idealne cele i nieprzepartą energję i niezłomną wolę maszyny, działającej z matematyczną konsekwencją. Stan duszy, który nazwałbym Nanzenizmem, streszczający w sobie najbezinteresowniejsze, idealne porywy, ścisły rozum i niezachwiane męstwo w dążeniu do ich spełnienia jest tym stanem o którego zaszczepienie w ludzkich duszach, trzeba się starać jaknajbardziej. Trzeba z historji wydobyć, nietylko zestawienie dat, imion i wydarzeń, ale i wnioski o prawach, rządzących życiem ludzkiem, wnioski, któreby nauczyły uświadamiać wartość społeczną każdego idealnego porywu jednostki, któreby rozrywały ciasne poglądy na zadania społeczne bytu, powstrzymywały od nerwowych niepokojów i zwątpień i ugruntowały niezachwianą wiarę w niezłomną siłę ludzkiej myśli“.



Projekt. Zofja Malachowska

W. MINAKOWSKA.



Kilim gobelinowy

K I L I M

Nazwa kilim według Świeykowskiego powstała od wyrazu Cylicja (Kilikja), skąd sprowadzano wełnę.

W Polsce, nazwa ta przyjęła się prawdopodobnie w polowie 17 wieku; poprzednio, nazywano kilimy guniami, derkami, w późniejszym okresie kobiercami (kilimy dworskie).

Technika kilimowa jest najstarszą z technik tkackich, uprawianą kilka wieków przed Chryst., zarówno u ludów egipskich, jak i azjatyckich. W Europie kilimiarstwo rozwijało się u plemion zamieszkujących południowo-wschodnią Europę i Skandynawję. Najstarsze kilimy u nas pochodzą z Ukrainy, Podola i Litwy, gdzie lud wiejski zajmował się tkactwem, a następnie i szlachta zakladała kilimiarnie, w których tkano kilimy, zwane kobiercami. Szczegółowo pisze o tem w swej doskonalej rozprawie „Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie" Stefan Szuman. Bogato ilustrowane dzielo to wydane zostało w Poznaniu w roku 1919 u Fiszera i Majewskiego.

W 19. wieku z upadkiem przemysłu artystycznego i rzemiosła, zanika kilimiarstwo i dopiero na kilkanaście lat przed wojną europejską, już nie lud wiejski, a głównie artyści zaczynają wznawiać ten rodzaj tkactwa. Rozkwit przypada w okresie powojennym w Polsce Niepodległej, kiedy ujawnia się zwrot do rzemiosla i przemysłu artystycznego. Zakładają wytwórnie, szkoly zawodowe, oraz warsztaty doświadczalne przy szkołach artystycznych. W sposobie wykonywania kilimu zachodzi jednak zasadnicza różnica. Dawne kilimy lud wiejski tkał, komponując równocześnie wzór na warsztacie. Każda okolica, każdy ród miał swoje motywy, które przechodziły, tak jak piosenki ludowe z pokolenia na pokolenie. Praojcem kilimów był pasiak. Pasy ozdabiano motywami prostemi, geometrycznemi, które z czasem wzbogacano i rozwijano. Podobnie, jak poezja powstała z podłoża piosenki ludowej, tak i kilimiarstwo musiało powstać i rozwijać się z podłoża kilimów, tkanych naiwnie a pięknie przez lud ukraiński.

Tworzenie wzoru na warsztatach, w naszych czasach jest niemożliwe. Wzór rysowany, przyspiesza i ułatwia pracę, a przez to obniża koszta i czyni kilim przystępniejszy. Na wartości zaś absolutnie nie traci. Jeden jest tylko warunek: kompozytor wzoru, jeśli go sam nie wykonuje, powinien być w porozumieniu z tkaczem.

Zanim przystąpimy do rysowania wzoru, musimy poznać, chociaż kilka pobieżn. wiadomości o technice kilimu. Kilim, jest to tkanina, powstała z przeplatania nici konopnych, idących wzdłuż osnowy — z nićmi wełny — idącemi w poprzek, tak zwanego wątku. Wątek daje nam wzór, zakrywając całkowicie osnowę. Poziomy układ wątku, sam wskazuje zasadniczy układ wzoru. Pionowe linje wytwarzają pewne trudności: powstaje albo szczelina, i kilim szybko ulega zniszczeniu, albo nitki zachodzą jedna nad drugą, i wskutek tego motyw traci na czystości linji. W pewnych jednak okolicznościach linje takie, są ozdobą motywu. Pionowe linje w kilimie, zastępują skosy.

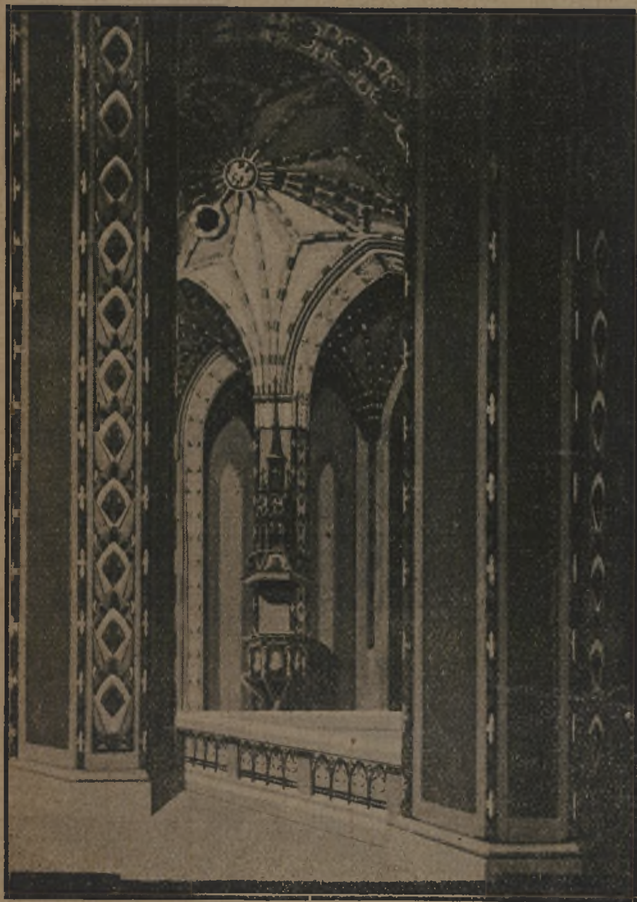
Skosy mamy różnorodne: (choć i tu są pewne ograniczenia) przez przekątną kratki, przez dwie kratki, przez poziome dwie, przez trzy itd. do pięciu kratek. Również należy unikać linji okrągłych, które nieodpowiadają technice kilimowej. Wzór kilimowy powinna cechować prostota kompozycji i przejrzystość rysunku. Użycie skosów jednego typu, nadaje kompozycji spokój i harmonję. Temat kilimu może być dowolny, geometryczny czy figuralny. Pamiętać tylko należy, że nie chodzi nam o odtworzenie figury, jako obrazu tkanego, ale o figurę, któraby jedno-



K I L I M JEZIORAŃSKA

cześnie była motywem kilimowym (ryc. str. 5). Rysujemy wzór na papierze kratkowanym, przytem jedna kratka odpowiada 1 cm kw. na kilimie. Tkacz przyczepia wzór do warsztatu i czyta z kratek rysunek motywów i barwy wełny. W kilimie równie ważną jak rysunek, jest barwa. Często najprymitywniejszy motyw, układany i odmieniany w harmonijnych kolorach, daje piękne wzory. Ogromną rolę w kolorycie odgrywa wełna. Wzór malowany na papierze jest sztywny, te same kolory w wełnie (przytem nierówno barwionej) nadają tkaninie przyjemną dla oka miękkość i ton kilimu. Całość wzoru zamykamy wokoło ramą, lub choćby kilkoma pasami, zakończającymi wzór. Zasadniczą cechą wzoru kilimowego jest ostrość linji i prostota motywu, wytworzona przez właściwą tej tkaninie, technikę. O wiele większą swobodę w kompozycji mamy w gobelinie, gdzie technika pozwala nawet na naturalizm (rycina na str. 7). Pośrednim przejściem z kilimu do gobelinu są kilimy tkane już na warsztatach poziomych, które dzięki specjalnemu traktowaniu pozwalają na linje okrągłe w rysunku (ryc. str. 4.)

Z. JEZIORAŃSKA.



Projekt Stanisław Czajka

T E M P E R A

II.

Świeżość, delikatny, jasny i matowy ton, to zalety techniki temperowej, wyróżniające ją tak bardzo od tłustego połysku powierzchni obrazów olejnych. które jak wiemy z doświadczenia, ciemnieją, żółkną, a wskutek zmian powstających z czasem w oleju tracą przejrzystość i czystość kolorytu. Tempera się nie zmienia. W użyciu jednak, w praktyce przedstawia trudności, które zniechęcają początkujących kolegów. A warto się do niej zabrać! Cóż stąd, że tony jaśniej wysychają, praca i wprawa nauczą nas wkrótce doskonale oceniać, w jakim stopniu wysychają kolory mieszane z białym pigmentem, a jak zasychają farby czyste, kryjące, albo też użyte jako laserunki. Temperą bowiem można malować najrozmaiciej, i kryjącemi farbami i laserunkami, albo też kryjącemi w laserunkach, wydobywając przy nadzwyczajnej intensywności i sile koloru bardzo ciekawe efekty.

Na wysychanie jasne lub mniej jasne wpływa oczywiście i jakość spoiwa. Im większy procent w spoiwie oleju lub laku — tem ciemniej farby zasychają, czyli tem mniej się zmieniają przy zasychaniu samem. Takiem spoiwem wykonany, czy podłożony obraz może być napuszczony żywicą i przeciągnięty lakiem, a wówczas nie różni się zewnętrznie niczem od olejnego.

Jak widzimy z powyższego, możemy temperą w najrozmaitszy sposób wykonywać malowania, trzeba tylko zważać na elementarne zasady malowań spoiwami wodnemi. Najważniejszą rzeczą jest przygotowanie gruntu, któryby sam się doskonale trzymał ściany czy płótna, a był gruntem dość mocnym, by przy malowaniu się nie rozpuszczać i nie tworzyć zbyt słabej powierzchni pod temperę; łuszczyłaby się bowiem i odpadała. O przygotowaniu gruntu i spoiwa w następnym numerze.

HENRYK STRABURZYŃSKI.

S Z T U K A

A PRZEMYSŁ ARTYSTYCZNY

Oskar Wilde, w jednej ze swych książek powiedział, że: „Sztuka jest rzeczą zbytku, a rację jej istnienia daje jej jedynie zachwyt, jaki wywołuje swemi dziełami“.

Nie wiem, czy to jest słuszne mniemanie, czy nie, nie będę starał się tego dociec. Bądź co bądź takie mniejwięcej zdanie o sztuce urobiło się w świecie.

Bo proszę sobie wyobrazić tylko taki przykład: człowiek prawie nagi, brudny, zziębnięty i w dodatku głodny jak wilk. Obraz ostatniej nędzy fizycznej i duchowej. Nagle karta się odwraca, los płata mu figla, człowiekowi owemu polepszają się warunki życiowe. I tu zaobserwujemy ciekawy i charakterystyczny fakt. Biedak ów będzie się starał zaspokoić wpierw to, co mu najbardziej dolegało. Jeśli to był głód, sięgnie po chleb, jeśli zimno, będzie starał się odziać, jeśli znużenie, będzie chciał wypocząć. Będą to pierwsze odruchy instynktu samozachowawczego. Z chwilą jednakże, gdy będzie syty, zabezpieczony od zimna i wypoczęty, pomyśli o pewnych wygodach, a właściwie nie tyle o wygodach, ile o usunięciu dalszych niedomagań. A więc pomyśli o higjenie swego ciała, o regularnem i zdrowem odżywianiu się i o wielu jeszcze rzeczach, które nie tylko ze zbytkiem, ale nawet z wygodą nie mają nic wspólnego. Dopiero gdy ów człowiek zaspokoi swe dalsze potrzeby, wtedy pomyśli, aby ułożyć sobie życie wygodnie i praktycznie. W człowieku owym zacznie się powoli budzić zmysł estetyczny, który zawsze w nim tkwił, a był tylko uśpiony, i nieczynny.

I jeśli los-łaskawca, nadal będzie go darzył swym uśmiechem, to ostatnim przejawem, jaki

z tego wyniknie będzie obudzenie się u niego poczucia piękna. Wtedy pomyśli o ładnej formie swego ubrania i sprzętów, jakimi się posługuje, o ładnym wewnętrznym i zewnętrznym wyglądzie swego mieszkania, itd. itd. I w miarę jak jego warunki materjalne będą wzrastać, człowiek ów coraz bardziej będzie starał otaczać się pięknem.

Przez to nie chcę powiedzieć, aby dobra materjalne miały wpływać na spotęgowanie się u człowieka zmysłu estetycznego, one jedynie dają możność człowiekowi otaczania się pięknem, samo poczucie piękna było w nim zawsze.

Dałem tu może przykład zbyt jaskrawy, ale jest on niemniej realny.

Dla przykładu wziąłem tu jedynie jednostkę, ale odnosi się to również do masy, bo weźmy pod uwagę taki kataklizm, jakim jest wojna. Komu się tam śni podczas wojny myśleć o estetycznej stronie swego życia? Każdy goni za kawałem chleba, mając jedynie na uwadze własne bezpieczeństwo. Wtedy masą powoduje, że tak powiem instynkt. Sztuka natenczas zamiera, bo nie ma poprostu w tych warunkach racji swego istnienia. Dopiero po wojnie, gdy wszystko po trochu wraca do dawnego stanu, z chwilą poprawy bytu materjalnego danego państwa sztuka zaczyna budzić się ze swego uśpienia. Słowem zachodzi tutaj analogiczny fakt.

Ergo, — Sztuka jest uzależniona od warunków materjalnych społeczeństwa jako taka jest uważana za rzecz zbytku.

Dopiero w latach ostatnich zaczęto myśleć nad tem, aby sztuka nie była jedynie rzeczą zbytku, na którą mogą sobie pozwolić tylko jednostki zamożne.

Hasło: „Sztuka dla sztuki!", zanika coraz bardziej, a wyłania się nowe: „Sztuka dla narodu!", „Sztuka dla wszystkich przez uprzemysłowienie sztuki!"

W sztuce dzisiejszej chodzi o to, aby stała się jedną z potrzeb życiowych każdego człowieka.

Sztuka dzisiejsza, sztuka stosowana, musi zawierać w sobie te trzy warunki, w pierwszym rzędzie piękno, a równocześnie wygodę i praktyczność, — to jej daje istotną rację i potrzebę istnienia.

Poczucie piękna u człowieka było zawsze, jest i będzie, a gdy ludzie przekonają się, że to, co jest wygodne i praktyczne, jest zarazem i piękne, — możemy być pewni, że zdanie, jakoby sztuka była zbyteczną, zniknie zupełnie.

Wielu artystów, zajmujących się jedynie i wyłącznie sztuką czystą uważa, że ta nowa sztuka mija się z właściwą intencją sztuki. Uważają, że sztuka stosowana, przez to samo, że musi naginać się do pewnych z góry nakreślonych celów, mija się z istotną ideą sztuki. Wyraz „uprzemysłowienie", nasuwa zaraz myśl, że sztuka ta jest brana więcej ze strony materjalnej, niż idealnej, co znowu z pojęciem: „sztuka dla sztuki" się nie godzi.

Otóż zdaje mnie się, że wszelkie podobne pojęcia o sztuce stosowanej są mylne. Mimo, że musi naginać się do pewnych wymagań, jest niemniej sztuką twórczą. Dobrze skomponowany ornament, o jakiejś z góry podanej wielkości, przeznaczony do wykonania w barwie czy bryle, może się stać również dziełem sztuki i stanąć śmiało, obok kompozycji, malowanej przez artystę, uznającego jedynie sztukę czystą. I tam i tu obowiązują te same zasady kompozycji.

Czemu to dzieła sztuki mają bezużytecznie wisieć tylko po galerjach i muzeach? Poco to? — kiedy sztuka może spełnić swe zadanie o wiele korzystniej, dziełami swemi upiększając wnętrza nietylko gmachów monumentalnych, ale przedewszystkiem domów mieszkalnych. Hasłem sztuki stosowanej winno być piękno dla wszystkich i wszędzie.

Niechaj z odrodzeniem naszej Ojczyzny, odrodzi się też sztuka nasza, piękna, silna, pożyteczna, a swojska! I niech ta nowa sztuka dowiedzie, że jest potrzebą pilną, a konieczną dla wszystkich. Przez nią bowiem przejawia się duch narodu, który podnosząc nas, stworzy silny i wielki z nas naród. W.



Gobelinek H. Burdzińska

Z WYCIECZEK WAKACYJNYCH

ZDZISŁAW DĘBICKI POZNAŃ

W piękny dzień lipcowy wchodzimy do Mikuszowic, udając się z naszemi przyborami malarskiemi, jak zwykle, wprost do kościółka drewnianego. Po południu, w czasie odpoczynku przychodzi na myśl pójścia do Bystrej, do której mieliśmy zaledwie kilka kilometrów drogi, by zobaczyć i o ile to będzie możliwem, porozmawiać z Fałatem. Wkrótce też, możliwie oczyszczeni wspinamy się piękną drogą na wzgórze, skąd roztacza się widok na Bystrę i jej okolicę — i stajemy u furtki prowadzącej do willi Mistrza. Lecz naraz opuszcza nas odwaga, nie mamy śmiałości przestąpienia progu Jego domu. Dopiero teraz odczuwamy wszelkie niedobory naszej garderoby, używanej przez kilka tygodni cygańskiej włóczęgi, a marny ten nasz wygląd, potwierdzało nam głośne ujadanie wiernego psa, który leżąc u drzwi willi, okazywał z powodu takich gości wyraźne niezadowolenie. Nawet usiąść nie potrafię, a cóż dopiero mówić, biada jeden, drugi wyrzeka naraz na wściekły katar i na brak chusteczki do nosa. Jesteśmy bliscy zwiania, gdy w tem podchodzi do nas postać, pełna dobrotliwego uśmiechu i badawczym wzrokiem spogląda to na nas, to na nasze bloki. Coś tknęło nas, kłaniamy się nisko, i oto „On" wśród nas. Od razu pierzchają nasze obawy, zapominamy o wszelkich naszych bolączkach, a przeciwnie, czując przed sobą prawdziwego przyjaciela młodych, mówimy z chęcią o sobie, o naszych wrażeniach z wycieczki, o planach przyszłych — i nadziejach. Przed nami rozciągał się przepiękny widok na wzgórza, przetykane barwnemi plamami pól uprawnych i drzew. W ciszy letniego popołudnia z zachwytem i z zapałem słuchaliśmy mądrych słów zachęty i wskazówek, jakich nam wielki artysta nie szczędził, przeglądając nasze obrazki i szkice, zagrzewając do pracy wytrwałej celem zdobycia choć części tej przebogatej wiedzy, prowadzącej do szczytów artyzmu. Mistrz wspominał młode swoje lata, wycieczki krajoznawcze, z których czerpał materjał do obrazów, podziwianych później przez świat cały. Byliśmy i w pracowni Mistrza, a cośmy czuli, oglądając Jego prace, ile szacunku i podziwu wzbudzał w nas, tego wypowiedzieć nie potrafię. Dziś Ciebie już nie ma Mistrzu, lecz Twa postać stoi ciągle przed nami, a Twe słowa „pracuj i jeszcze raz pracuj" są i będą dla nas młodych hasłem po wieczne czasy.

WSPOMNIENIA Z PODRÓŻY DO ITALJI

J. OSADZIANKA WARSZAWA

Na wiosnę roku zeszłego spadła na mnie nagle i niespodziewanie wieść radosna, nieprawdopodobna, że jeśli tylko nic katastrofalnego w rodzaju trzęsienia ziemi, nieuzyskania urlopu lub nagłej plajty papy na przeszkodzie mi nie stanie, pojadę do cudownej, boskiej Italji, o której najniższy nawet podnóżek potężnej Królowej Sztuki sny cudowne roi. Tymczasem w myśl mądrego przysłowia, które pono niekoniecznie mądrych się tyczy, i mnie szczęście sprzyjało i o nieba! nawet w tak krótkiej jednostce czasu, jaką jest miesiąc, zdołałam „już" uzyskać paszport zagraniczny.

Z walizką, w ręku tragarza, ze łzą zazdrości w oczach kolegów, siadam do wagonu, fascynującego swym napisem Warszawa—Roma.

(C. d. n.)

N A S Z E R Y C I N Y

Strona 4,5, 7. Zamieszczone reprodukcje kilimów przedstawiają zaprojektowane i wykonane prace uczenic Wydziału tekstylnego (prof. Władysław Roguski) przy Państw. Szkole Sztuk Zdobniczych i Przem. art. w Poznaniu.

Strona 2. Fryz — kol. Henryk Janicki. (Wydział malarstwa dekoracyjnego).

Strona 3. Projekt na tkaninę gobelinową: Wszelstworzenie Pana Boga chwali — koleż. Zofja Małachowska. (Wydział malarstwa dekoracyjn).

Strona 6. Projekt perspektywiczny na polichromję kościoła — kol. Stanisław Czajka. (Wydział malarstwa dekoracyjnego).

Fotografje wykonał: R. S. Ulatowski, Poznań.

KRONIKA BRATNIEJ POMOCY

Dnia 20 stycznia rb. odbyło się w auli naszej szkoły Walne zebranie, przy licznym udziale członków. Stwierdzić należy, że stary Zarząd położył duże zasługi w rozwoju Organizacji. Zarząd dotychczasowy wybrany był na pół roku.

Ustępującemu Zarządowi w uznaniu zasług udzielono jednogłośnie absolutorjum. W skład nowego Zarządu weszli następujący członkowie: prezes kol. K. Wasiewicz; wiceprezes kol. F. Klemiński; sekretarz kol. Z. Krygowski; wicesekretarz kol. W. Górska; skarbnik kol. R. Młotkiewicz; wiceskarbnik kol. H. Walczyński; gospodarz kol. Al. Nowakówna; wicegospodarz kol. L. Winiarska; bibljotekarka kol. W. Eichlerówna; wicegospodarz kol. J. Łuczakówna. W.

Wszystkim Sympatykom naszego pisma, z Warszawy, Wilna, Krakowa i Lwowa, którzy przesłali nam wyrazy życzliwości, w dalszej pracy zaofiarowali Swą współpracę, składamy na tej drodze serdeczne podziękowanie i do współpracy z nami usilnie zapraszamy. Redakcja.

Redaktor odpowiedzialny: Stanisław Kurpisz. — Czcionkami Drukarni Wydawniczej Fr. Krajna, Poznań, ulica Strzałowa Nr. 2 a.